PLASTYKA



WARSZAWA · LIPIEC · 1935 ROK

NR 2

PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

TREŚĆ Nr 2 str.

SOMMAIRE DE Nr 2 pages

ILUSTRACJE.

REDAKTOR: Stanisław Woźnicki. **SEKRETARZ REDAKCJI:** Stanisław Rogoyski.

WARUNKI PRENUMERATY DWUTYGODNIKA „PLASTYKA": Kwartalnie zł. 5; półrocznie — zł. 10; rocznie — zł. 20. Cena egzemplarza pojedyńczego — zł. 1.

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: 1/1 str. — zł. 150; ½ str. — zł. 80; 1/4 str. — zł. 40. Na okładce: 3 strona — zł. 200; 4 strona — zł. 250.

ADRES REDAKCJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład", tel. 254-82.

ADRES ADMINISTRACJI: Warszawa, Plac J. Piłsudskiego 1, adm. czasop. „Słonko", tel. 200-35.

SZTUKA A PAŃSTWO

PLASTYKA

WARSZAWA VII.1935 ROK Nr 2

Sprawa wzajemnych związków między sztuką i państwem, a ściślej mówiąc, sprawa kodyfikacji stosunków różnych elementów życia artystycznego, — jest jedną z tych, nad któremi dyskutuje się dzisiaj w Europie z ogromną namiętnością. Mało jest zdecydowanych przeciwników ingerencji państwa w dziedzinę sztuki: ale między samemi nawet zwolennikami — zdania bardzo są zróżniczkowane. Widać to było wyraźnie w czasie rozpraw, które miały miejsce w Wenecji w lipcu roku zeszłego, pod auspicjami Instytutu współpracy intelektualnej. W rozprawach tych brali udział krytycy, historycy i artyści wszystkich prawie krajów świata. Temat dyskusji był sprecyzowany dokładnie: Sztuka a Państwo. Niedawno ukazało się w druku sprawozdanie z tych posiedzeń (Edit. de l'Institut de Coopération intellectuelle. Stock dep.). Obszerną recenzję z tej interesującej publikacji podaje paryski miesięcznik „Le Mois" (Nr. majowy). Czytamy tam, że weneckie debaty podzielone były na cztery części: Państwo i szkolnictwo artystyczne, Państwo a organizacje artystów, Państwo jako mecenas, Państwo a kształtowanie smaku publiczności. Najwięcej sprzecznych zdań nasunął pierwszy z tych problemów.

Przewodniczący zebrania, zagajając dyskusję, podkreślił wartość samą w sobie jaką posiada sztuka. Następnie Henry Van de Velde sformułował swoje obserwacje, które opierają się na długiem doświadczeniu architekta i profesora. Domagał się on, aby daleko posunięte nauczanie techniczne (nie tylko sztuk pięknych, ale także sztuki stosowanej) było udzielane pod autorytetem państwa — każdemu człowiekowi, który chce poświęcić się artystycznej karjerze. Van de Velde myśli w ten sposób sprowadzić całość artystycznego ruchu do wysokiego poczucia rzemieślniczego, które ongiś wystarczyło do stworzenia podwójnej wartości — estetycznej i etycznej. Dla André Lhote'a znowuż największą potrzebą jest, aby państwo stworzyło, obok oficjalnych akademij, — akademje ożywione duchem nowoczesnego malarstwa, gdzieby nauczano „gramatykę plastyki", której istota zresztą pozostaje jeszcze do zdefiniowania, ale którą można sobie wyobrazić jako opartą na doświadczeniach naszej epoki. Co do tego zauważył (z dużą dozą słuszności) Jules Romains, że byłoby to stworzenie nowego akademizmu, który przedawnił by się równie szybko jak poprzedni. Naogół zasada szkół artystycznych nie spotkała się z licznemi aprobatami. Pospolity bowiem jest lęk, żeby nie zdławiły one genjusza, gdyż zawsze ma się na widoku wybuch genjusza a nie stworzenie szerokiego i bogatego ruchu zbiorowego, który jest zresztą najlepszym terenem na jakiem zjawić się mogą wyjątkowe natury. Ponieważ jednak z drugiej strony nikt nie przeczy, że konieczne jest odnowienie techniki malarskiej, — w rezultacie dyskusja utonęła w sprzecznościach i żadnej konkluzji na temat nauczania artystycznego nie powzięto. Może tylko ze słów Severiniego, wypowiedzianych pod koniec kongresu, możnaby było zaczerpnąć nadzieję rozwiązania problemu. Znakomity ten malarz włoski widzi w pracowniach artystów — podwaliny dla sformowania zarówno przyszłej techniki jak i nowej generacji plastyków. Ta właśnie ewentualność wydaje się najbardziej realna. Szkoły, o jakich marzy Van de Velde, choćby najdoskonalsze, dałyby nauczanie, którego praktyka ogranicza się do ćwiczeń; wolne akademje Lhote'a pozostałyby akademjami, to znaczy tem co jest najgorsze. Pracownie zaś, w których wybitny mistrz wykonywałby swoje liczne zamówienia przy pomocy praktykantów, byłyby ożywione duchem innym i z pewnością lepszym od jakiejkolwiek szkoły. „Terminatorzy" uczyliby się tu techniki jakiej wymaga aktualna sztuka, to znaczy techniki żyjącej, a nie czegoś skodyfikowanego i wątpliwego w zastosowaniu. Obyczaje te nie byłyby nowe, ponieważ tak właśnie działo się w średniowieczu i renesansie; ale jest oczywistem, że po-

zostawiają one prywatnej inicjatywie sprawę nauczania rzemiosła artystycznego. Państwo nie miałoby w tej dziedzinie żadnych obowiązków, chyba tylko stworzenia warunków egzystencji dla pracowni.

Dyskusja na temat mecenasowstwa państwa była dość burzliwa. Do ostrych replik prowokowali zwłaszcza ci, którzy, stając w obronie sztuki jako świętego „tabu", twierdzili, że państwo ma obowiązek podtrzymywania zawsze i wszędzie wszelkich jej przejawów. Inni zaś mówili, że trzeba tu wprowadzić pewne niuansy. Wśród tych tematów błądzono rzeczywiście dość beznadziejnie. Ostatecznie pewnem jest, że jeśli państwo obowiązane jest wspierać artystę, to nie znaczy to, żeby miało ono niszczyć pewne tendencje przez popieranie jakichś innych. Jest przytem rzeczą nie podlegającą dyskusji, że sporo wielkich realizacyj zawdzięcza sztuka wyborowi zwierzchnich władz. Kościół rzymski w przeszłości nigdy inaczej nie działał (jak to zauważył w dyskusji Ojetti), a rezultaty były przecie wspaniałe. Ale działał jeszcze i w inny sposób, co jest godne pożałowania zwłaszcza w Lisieux i Lourdes.

Temat „Państwo a formowanie smaku publiczności" omawiany był tylko w referatach. A szkoda, gdyż dyskusja mogłaby może zasygnalizować te błędy, które sprawiły, że sztuka odseparowała się od publiczności. Z wygłoszonych prelekcyj wysnuć można było niewiele wniosków. Ogólnie biorąc, wyrażano życzenie, aby kształcić publiczność. André Lhote chciałby stworzyć ogniska oświatowe gdzie komentowane byłyby zasługi nowoczesnej sztuki. Dzieciom wykładanoby zasady rysunku, dzięki czemu mogłyby one później zbliżyć się do idei „transpozycji plastycznej". Jak widać z tego Lhote nie wychodzi z kręgu szkolarstwa. Hans Tietze odczuwa bardzo dobrze, że istnieje rozbrat, którego przyczyną nie jest sama publiczność, i oświadcza z całą powagą, że owoce sztuki nie dojrzewają już dla jednostek, lecz dla zbiorowości. Unja twórcy i publiczności będzie z pewnością rezultatem reformy moralności artysty. Tomasz Mann to właśnie chciał wyrazić w swem mistrzowskiem przemówieniu końcowem. Warto je choć częściowo zacytować: „Skłonny jestem twierdzić, że sztuka i artysta mieliby się lepiej, gdyby rzemiosło odzyskało ten prestiż i tę godność jaką miało kiedyś. Jeżeli ono w znacznej części utraciło tę skromną godność, to pochodzi to z przemian jakie dokonały się stosunkowo niedawno (można powiedzieć że dopiero w XIX wieku) w poczuciu jakie ma artysta o samym sobie i w koncepcji jaką stwarza on sobie o życiu; pochodzi to z przemian, z których nie można się radować jeśli myśli się o interesach sztuki. Mówiłem o skromności i to jest prawda. My dziś trudno sobie wyobrażamy stan zależności i pokory w jakim żyli artyści dawnych czasów, zanim era burżuazyjna sprowadziła emancypację artystycznego „ja", emancypację, o której można mówić, że była korzystna dla artysty bardzo rzadko i w wypadku bardzo wielkich mistrzów. Pojmowanie tak skromne sztuki (rozumianej w istocie jako rzemiosło), które w klimacie uduchowienia nie wyrzekającego się refleksji, w szczególnym wypadku wielkości i wyższości, stwarzało od czasu do czasu indywidualność, przed którą skłaniali się kornie nawet królowie,—wogóle, w całości, warunki te były bardziej zbawienne dla sztuki i artysty niż warunki nowoczesne gdzie zaczyna się wszystko od emancypacji swego „ja", od swobody, suwerenności i gdzie skromność nie jest już glebą dla wielkości".

Wielki pisarz niemiecki sygnalizuje tu zło trawiące dziś sztukę, a którego istota, tak mistrzowsko zdefinjowana, mogłaby być utożsamiona z cierpieniem źrącem całą naszą epokę. Lekarstwo, jakiem pretenduje być interwencja państwa, jest z pewnością środkiem gwałtownym. Ale w okresie kryzysu duchowego i materjalnego dobrze jest gdy państwo interwenjuje, — bowiem cokolwiek ono robi, działanie jego wskazuje artystom, że winni oni troszczyć się o coś więcej niż o swe intymne przygody. Zresztą jeśli w Wenecji niektórzy ze zgromadzonych nie przestawali sprzeciwiać się ścisłym stosunkom między sztuką a państwem, — to nikt nie zaprzeczył, że dla problemu sztuki dzisiejszej niema innego rozwiązania jak — zbiorowe, społeczne.

R.

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

ZAGADNIENIE STYLU A RZEŹBA FRANCUSKA WSPÓŁCZESNA

Wystawa rzeźby francuskiej w Instytucie Propagandy Sztuki, grupująca najwybitniejszych artystów poczynając od drugiej połowy XIX w. aż do chwili obecnej, dała możność wysnucia szeregu spostrzeżeń aktualnych w chwili dzisiejszej, gdy powstanie rzeźby monumentalnej, pomnikowej staje się prostą koniecznością życiową.

Dzieła Rodin'a, Bourdelle'a, Maillol'a, Despiau i Bernarda — jakie wchodziły w skład wystawy — stanowiły najwspanialsze i najbardziej charakterystyczne etapy rozwoju rzeźby francuskiej.

Rodin dokonał rewolucji w rzeźbie, zrywając radykalnie z przeżytą formą akademicką, banalną i pozbawioną głębszej treści. Martwota form akademickich musiała zrodzić człowieka protestu, rozbudzić jego temperament jako reakcję na to co było. Rodin przekreślił źle pojęty przez swoich poprzedników klasycyzm i przez kontrast począł szukać maksimum wyrazu, posuwając się niekiedy aż do literackiego ujęcia tematu w przesadzie gestów i symboliki. Sięgając głębiej w życie duchowe człowieka, przejawia w swoich pracach wiele poezji i natchnienia na wysokim poziomie.

Z prac Rodina, znajdujących się na wystawie, na pierwsze miejsce wysuwa się posąg Balzac'a pełen napięcia duchowego i głębokiego podejścia do postaci wielkiego pisarza. Najbardziej charakterystycznych prac Rodin'a, jak „Mieszczanie z Calais" i „Adam" — brakło na wystawie.



Z wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki
Rodin Auguste. Balzak (fragment, gips)

Realistyczna forma wypowiadania się Rodin'a przy impresjonistycznem traktowaniu szczegółów musiała wpłynąć ujemnie na budowę bryły. Mimo wszystko on pierwszy zapłodnił rzeźbę świeżością, zaczerpniętą z natury.

Na tem tle wyrósł nowy wielki talent— Bourdelle, który, idąc śladami Rodin'a, nie odchodził zbyt daleko od natury, kontynuował bezpośredniość i szczerość w pracy z całą siłą temperamentu.

Ale talent tej miary nie mógł się ograniczyć do ruchu, układu kompozycji na wzór Rodin'a. Bourdelle doszedł szybko do wniosku, że bez oparcia się na tektonice bryły nie można stworzyć rzeź-



Z wystawy rzeźby francuskiej w Instytucie Propagandy Sztuki
Bourdelle Emile-Antoine. Konny posąg pomnika Alveara (w zmniejszeniu).

by o wartościach nieprzemijających. Sięgnął więc do rzeźby architektonicznej (Egipt, Grecja, Renesans) i tem zasilił to co mu dał Rodin.

Było to jedynem wyjściem wówczas wobec braku architektury, która nie zrodziła stylu, a wielkość rzeźby wymagała okrzepnięcia wielkim stylem.

We wczesnych p r a c a c h Bourdelle'a brak niekiedy tej silnej konstrukcji, jaką widzimy w późniejszych (przy jednakowem impresjonistycznem traktowaniu powierzchni). Np. portret Rodin'a (1909 r.) — wspaniała głowa. Tyle wyrazu i mocy. Jednak miejscami szczegół rozbija budowę bryły. Zaś popiersie Anatola France'a (1919 r.), praca, która przeszła dłuższy okres poszukiwania, jest pełna konstrukcji i ekspresji. Bryła jest traktowana po mistrzowsku. Przy swoich cechach monumentalnych może cokolwiek zamała.

Największą zaletą posągu Mickiewicza jest układ kompozycji i uduchowienie. W posągu konnym Alvear'a ruch konia i bohatera jest bardzo dobrze ujęty, szczególniej ze strony lewej od przodu. Widać w pracy tej pewien wpływ rzeźby renesansowej.

Postacie z cokołu pomnika mają w sobie coś z gotyku, z wczesnego renesansu, ale tyle jest w nich świeżości, swobody postawienia rzeźby, że każda z nich mogłaby stanąć jako pomnik — zwłaszcza figura „Potęga", która poza wyżej wymienionemi zaletami ma ruch w ujęciu rzeźbiarskim zatrzymany, co nadaje rzeźbie cechę monumentu. Szereg kompozycyj symbolicznych jak „Cenne ciężary", „Matka Boska Alzacka", są pełne wyrazu i prostoty.

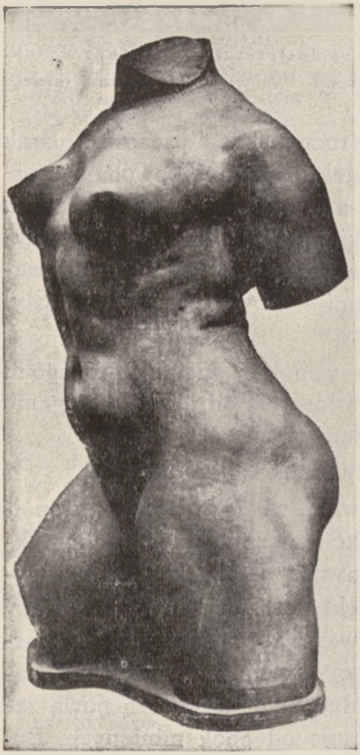
Najbardziej szczerym w swoich założeniach rzeźbiarskich jest Despiau. Subtelność, wykwintność formy i opanowanie bryły w spokoju, pełnym swoistego utajonego życia — oto cechy dzieł jego. Budowa bryły rzeźbiarskiej powstaje u niego nie z rozumowego doszukiwania się proporcyj na podstawie minionych stylów, ale pod wpływem bezpośredniego głębokiego uczucia, i tą drogą dochodzi

w swoich pracach do mocy rzeźb klasycznych. Całość bryły Despiau jest tak subtelnie opracowana, że każdy milimetr ma tu ogromne znaczenie. Najwięcej cech charakterystycznych dla tego wielkiego rzeźbiarza znajdujemy w „Torsie" i popiersiach p. Pomaret i p. Jallot. Forma, którą posługuje się Despiau, wyszła ze szczerego traktowania natury, a niekiedy dorównywuje formie klasycznej. Despiau wskazuje nam w jaki sposób należy podchodzić do rzeźby.



Z wystawy w Inst. Propag. Sztuki. Fot. Fotoplat.
Despiau Charles. Pani Jallot (bronz).

Zupełnie odmienny stosunek do rzeźby posiada Maillol. Gdy Rodin, Bourdelle i Despiau tworzą formy przeniknięte wartościami duchowemi, Maillol przywiązuje główną wagę do czystej formy. Dla osiągnięcia swoich założeń oparł się na rzeźbie greckiej (Tanagra). Ale Maillol, artysta o wysokiej kulturze, nie wpada w akademizm, lecz przenosząc do swoich prac wieczysty spokój rzeźby antycznej, wprowadza indywidualne pierwiastki form. Do takich należą z wystawionych „Kobieta w draperji" i „Pomona". Jednakże mimo wszystko układem kompozycji i w ogólnej sylwecie prac swoich zbyt przypomina pierwowzory, co nasuwa wrażenie pewnej nieszczerości. Najbardziej szczerze potraktowany jest „Tors", będący fragmentem aktu, W pracy tej znajdujemy rzeźbiarskie walory budowy opartej na naturze.



Z wystawy w Instytucie Propag. Sztuki
Maillol Aristide. Tors (bronz)

Pokrewny Maillol'owi jest Drivier; obecny na wystawie „Akt" jego nawiązuje wprawdzie nie do Grecji, lecz do Indochin. Formy „Aktu" mają dużo cech wyrozumowania i pomimo wysokiej klasy umiejętności odczuwa się brak bezpośredniości.

Synteza form musi być wynikiem nie tylko wzrokowej obserwacji bryły, lecz i głębokiego wyczucia całego zagadnienia. Uczą nas tego antyki. Są wśród nich dzieła, w których obok kanonu i walorów materjału jest nadto jeszcze dotyk człowieka czującego. I to są dzieła pierwszorzędne. Są jednak antyki nie posiadające tej subtelności i koło nich przechodzi się obojętnie.

Bernard tworzy swój odrębny typ aktu; nada-

je postaciom swoim wiele dekoracyjności i lekkości; umiejętnie zamyka kompozycje grup i poszczególnych fragmentów. Podczas gdy inni dla podkreślenia zwartości bryły unikają ażurów, Bernard nie liczy się z tem, mimo to kompozycje jego są zamknięte w pewnym rytmie. Traktowanie szczegółu nie stoi na tej wyżynie co rozwiązanie kompozycji, gdyż niekiedy operuje on zbyt jednostajnemi formami. Cherakterystycznemi pracami dla Bernard'a są „Dziewczyna z dzbankiem" i „Kobieta z dzieckiem".



Fot. Fotoplat.
Z wystawy Instytutu Propagandy Sztuki
Drivier Leon. Amerykanka (bronz).

Przy takich talentach i przy tak rozpiętej skali podejścia do rzeźby, jakie posiadała rzeźba francuska, nie wytworzył się jednak styl wielkiej miary, bo nie było właściwej odskoczni: zbyt samodzielnie zaistniała ta rzeźba w zamkniętych środowiskach pracowni. Brak wielkiego stylu w architekturze był powodem czerpania przez rzeźbiarzy architektoniki bryły z epok minionych. Gdyby wysiłki twórcze tej miary rzeźbiarzy dążyły w jednym kierunku, były podporządkowane jednej idei naczelnej — być może wielki Styl w rzeźbie byłby osiągnięty.



Z wystawy w Inst. Propag. Sztuki
Maillol Aristide. Kobieta w draperji

Niestety, wobec braku wspólnej idei poszczególni rzeźbiarze starali się iść własnemi odrębnemi drogami, szukając odrębnych założeń i celów.

Cały ten wysiłek należy do okresu minionego.

Możemy czerpać stąd wiele nauki, ale rzeźba współczesna musi być w kontakcie z człowiekiem, w kontakcie z architekturą. Niezawsze należy czekać na wytworzenie stylu w architekturze. Wspólny rytm pracy dopomaga do skrystalizowania form zarówno rzeźbiarskich jak i architektonicznych. Formy te ściśle związane z człowiekiem współczesnym wytworzą nowe założenia w sztuce niezależnie od epok minionych. Będzie to zarazem jedynie logiczny stosunek względem wyzyskania dziedzictwa plastycznego przeszłości.

SZTUKA WŁOSKA W PARYŻU



Z wystawy rzeźby francuskiej w Inst. Propagandy Sztuki
Bernard Joseph. Dziewczyna z dzbankiem (bronz)

Paryż jest teraz pod znakiem włoskich wystaw. Jest ich jednocześnie aż trzy: wielka retrospektywna w Petit Palais, rysunki, ilustracje i t. p. z XV i XVI w. w Ecole des Beaux Arts oraz współczesna plastyka w Jeu de Paume. Na specjalną uwagę zasługuje pierwsza z wymienionych ekspozycyj, która jest wspaniałą manifestacją italskiej sztuki, obejmującą okres sześciuset lat, od XIII do XVIII w. Wystawa ta jest w Paryżu wydarzeniem bez precedensu. 490 obrazów, 240 rysunków, 150 grawiur, 110 rzeźb, 50 bronzów, 300 majolik, kryształów, klejnotów, mebli, 100 tkanin, 100 rękopisów iluminowanych. Taki jest bilans tej imponującej wystawy.

Zasługa organizacyjna spada w pierwszym rzędzie na uczonych francuskich i częściowo włoskich. Jednakże decydującym czynnikiem była wola Mussoliniego. Ona to rozstrzygnęła niezliczone trudności, piętrzące się przed organizatorami i przełamała fałszywą cnotę niejednego włoskiego kustosza muzealnego, drżącego na myśl o niebezpieczeństwach przewozu eksponatów. Dziś trudno jest jeszcze określić ogrom korzyści naukowych, jakie będą konsekwencją wystawy; przypuszczać można, że będzie on niezwykły. Konfrontacja bowiem zabytków italskiej sztuki ma tu zakres tak szeroki, że żaden historyk sztuki nie marzył chyba o czemś podobnem. A mimo wszystko walor naukowy wystawy jest bodaj że mniejszy od jej znaczenia wychowawczo-społecznego.

Frekwencja publiczności okazała się niezwykła. Tak dalece, że koszt organizacji wystawy (a przedewszystkiem transport eksponatów) pokryty będzie z poważną nadwyżką.

Ten triumf włoskiej sztuki zaciąży może w dodatni sposób na jutrzejszym dniu francuskiej plastyki, będącej przecie dla Europy źródłem niebylejakich doświadczeń artystycznych. W związku z tem warto zacytować fragment wstępu do katalogu tej wielkiej wystawy:

„Jakżeż nie zaobserwować w życiu dzisiejszej naszej sztuki, że poszukiwanie doskonałości wykonania i precyzji w środkach, niezwykła staranność przygotowań, pewność i wyborowość każdego poczynania, troska aby nic nie zostawić przypadkowi i zaniedbaniu — wszystkie te względy, które różnią artystę od człowieka zabawiającego się pendzlem, są nietylko zaniedbywane, ale uważane jako coś poniżej genjuszu artysty? I jakiż paradoks: oto w epoce, w której życie samo jest podporządkowane zdeterminowanej dokładności wielu liczb, w której nauka i przemysł wymagają używania aparatów najbardziej precyzyjnych, — przestrzeganie drobiazgowej przezorności w technice sztuk cierpi od ciągłych rozprzężeń i wydaje się ustępować grze niedostateczności i zuchwałościom łatwej roboty!

To co dzisiaj wymaga się od szybkobiegacza, od tennisisty, od atlety, który chce się wyróżnić — t. zn. przemyślanych ćwiczeń, surowej dyscypliny, swobody osiągniętej przez długi przymus — wszystko to w ciekawy sposób kontrastuje z tą odrobiną, której potrzeba, aby we Francji odgrywać dziś rolę artysty". Słowa te brzmią twardo. Ale warto, żeby usłyszeli je nasi zaściankowi entuzjaści francuskiego liberalizmu. *R.*

MIECZYSŁAW SCHULZ

TRAGEDJA WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA

Ogólny stan apatji, który ogarnął świat artystyczny Europy w ciągu ostatnich kilku lat, od czasu do czasu jest przerywany rozpaczliwem nawoływaniem lub surowemi rozważaniami artystów, krytyków i wogóle ludzi, którym sprawa sztuki leży na sercu. „Kryzys — tragiczne położenie, konieczność znalezienia wyjścia z sytuacji, szukanie nowych dróg, szukanie nowych treści, potrzeba nawiązania kontaktu z najszerszem społeczeństwem, uczłowieczenie sztuki" — oto atak z jednej strony, przeciw któremu bronią się bastjony Św. Trójcy zwolenników "status quo". Do ogólnej orkiestry upomnień i malowania sytuacji w czarnych kolorach dorzucę i ja swój głos, poruszając sprawy, które dotąd uszły uwagi wszystkich moich poprzedników.

„Kryzys w sztuce. Konieczność natychmiastowej decyzji" — oto słowa, od których również jak inni mógłbym zacząć swe rozważania. Lecz gdy moi poprzednicy, czyniąc analizę sytuacji, starali się znaleźć bakcyla ogólnej choroby bądź w społeczeństwie, bądź w stosunku malarza do założeń artystycznych w obrazie, ja położę główny nacisk na chorobę, która tkwi w samej metodzie pracy artysty, uważając ją za bezplanową pod względem technicznym, nieoględną i pozbawioną zupełnie widoków na przyszłość.

Utarł się dziś pośród większości malarzy oraz krytyków bezpodstawny sąd, jakoby mistrzowie Renesansu i innych epok rozkwitu sztuki mogli stworzyć dzieła tak doskonałe pod względem technicznym jedynie dlatego, że byli w posiadaniu jakichś sekretnych „sposobów", które dziś niestety zaginęły. Otóż tak nie jest. Uważne badanie techniki starego malarstwa i technologji materjałów malarskich doprowadza do wniosku, że żadnych tajemnych sposobów owi mistrzowie nie posiadali, byli natomiast uzbrojeni w głęboką wnikliwą wiedzę o właściwościach poszczególnych materjałów, opartą na przejęciu od poprzedników wielowiekowych doświadczeń oraz na codziennem badaniu tworzyw we własnej pracowni malarskiej.

Nowe pokolenie artystów stawało do pracy, zbrojne w mądrość ubiegłych wieków, ale zarazem i z pragnieniem aktywnego współdziałania w badaniach i odkryciach technicznych. Ta nierozerwalność pracy w poszukiwaniach technologicznych dała możność mistrzom ubiegłych stuleci stworzenia arcydzieł, które nie tylko pod względem artystycznym, lecz i technicznym stanowią wzory nie do pobicia.

Znana jest teza, że „materjał kształtuje sztukę". Wiemy, że epoki, które gwałciły prawa materjału, szybko się przeżywały, ustępując miejsca innym, w których tworzywo było elementem współdziałającym w kształtowaniu się problemów malarskich, a nawet czynnikiem prowokującym niemal do nowych koncepcyj artystycznych. Nie chodzi mi tu o sugerowanie jakiegoś fetyszyzmu materjału; musimy jednak pamiętać, że u artysty proces powstawania jakiejś idei i proces wypowiadania idei tej w materjale, który sobie obiera — rodzą się i rozwijają zawsze współrzędnie, do tego stopnia oddziaływując wzajem na siebie, że częstokroć trudno ustalić, który z nich jest promotorem idei całości. O ile z jednej strony byłoby może ryzykownem twierdzić, że sam rodzaj materjału i jego specyficzne cechy wystarczyć mogą do ukształtowania się jakiejś ideologji malarskiej — o tyle z drugiej strony nigdy sama abstrakcyjna idea plastyczna, nie oparta o jakieś konkretne tworzywo i specjalnie z niem związaną technikę, nie może stworzyć tego, co nazywamy s t y l e m.

I tak np. w okresie po-giottowskim walka z temperą jajkową, niedopuszczającą do miękkich spływów — sfumato — jednej barwy w drugą, techniką gwarantującą przez to wybitnie rysunkową i linearną interpretację oraz prawie że płaskie kształtowanie przedmiotu, musiała zrodzić konieczność wynalezienia materjału, któryby mógł zastąpić uciążliwe kreskowanie i punktowanie, używane w tym okresie do modelunków. I wówczas wprowadzenie laserunków olejno-żywicznych stworzyło dla artystów możliwości wypo-

wiadania się w niuansach półtonowych, a zatem otworzyło drogę do zupełnie odmiennej od dotychczasowych interpretacji przedmiotu. Zrodził się problemat rozproszonego światła i prześwietlonych półcieni szkoły weneckiej.

Mając obecnie trzy czynniki materjałowe do budowania obrazów: zabarwiony grunt, temperowe podmalówki i laserunki olejno-żywiczne — artyści w trakcie pracy mogli zauważyć rolę, jaką w kształtowaniu obrazów z punktu widzenia optycznego odgrywa pogrubienie podkładów temperowych pod żywicznemi farbami w partjach światła, w przeciwstawieniu do nawarstwień cienkich laserunków w partjach cienia. To dało podstawę do poszukiwań na drodze zagadnień światła rzucanego, kontrastowego.

Nie będziemy analizowali w dalszym ciągu całkowitej drogi rozwojowej przenikania się obu procesów: powstawania idei artystycznej oraz kategoryj podsuwanych przez rodzaj użytkowania materjału. Ograniczymy się jedynie do stwierdzenia, iż koniec XVIII w., wprowadziwszy malarstwo „al prima", zarzucił farby olejno-żywiczne, wprowadzając barwniki utarte na samym oleju. Od tej chwili zaczyna się tragedja. Farba olejna jako materjał nagina się do wszelkich możliwości. O ile jednak ma rację bytu w malarstwie „al prima", o tyle przy dłuższem malowaniu z dnia na dzień powoduje tragiczne, niedające się usunąć zmiany w obrazie.

Wynalezienie w pierwszej połowie w. XIX ultramaryny syntetycznej, zieleni szmaragdowej oraz szeregu żółtych barwników, stworzyło podstawy materjalne do powstania impresjonizmu. Epoka ta znana jest pod nazwą „szału" lub „manji ultramarynowej". Ciekawe są dane dotyczące ultramaryny w tym okresie. W 1824 r. Société d'Encouragement wyznaczyło wysoką nagrodę dla odkrywcy sztucznej ultramaryny, którąby kosztowała miast 7000 franków kilo — 300 franków. W roku 1828 jednocześnie dwóch uczonych, Guimet z Tuluzy i Gmelin z Heidelbergu, odkryli nowy barwnik syntetyczny o składzie prawie identycznym z ultramaryną, a 30 lat później wyrabiano już w Europie rocznie przeszło 9.000.000 kilo ultramaryny syntetycznej w cenie poczynając od 6 franków za kilo.

Zaczęła się istna orgja kolorystyczna, sprowokowana wynalezieniem nowych barwników oraz powstaniem teoryj spektralnych. Nie liczono się zupełnie z materjałem i jego prawami. Każdy rok przynosił nowe barwniki. Było w czem wybierać, aby móc się jaknajbogaciej wypowiedzieć. Ale nikt się nie zastanawiał nad tem, czy te nowe barwniki są wiele warte, czy są trwałe, czy nie zawierają składników, które fatalnie mogą wpłynąć na inne farby, sąsiadujące z niemi w tym samym obrazie. W rezultacie ogromna większość obrazów impresjonistycznych (wystarczy przejść się w tym celu po muzeach francuskich lub rosyjskich, zawierających najcenniejsze dzieła tego kierunku) ulega powolnemu, lecz trwałemu procesowi niszczenia.



Spękanie warstwy malarskiej na obrazie Ingres'a (Portret Cherubiniego, Luwr).

A cóż dopiero mówić o modernizmie, który, stanowiąc naturalny protest przeciwko impresjonizmowi, wysunął z jednej strony materjał i jego autonomiczny wyraz, jako jedno ze swoich haseł bojowych, z drugiej zaś strony uważał za stosowne zlekceważyć samą jakość i technologiczne prawa materjału. Byliśmy świadkami rzeczy niesamowitych: używania piasku do farby, przylepiania gazet, papierków kolorowych do powierzchni obrazu, malowanie lakierami, kładzenia rzadkiej farby na pół centymetra grubości gładką płaszczyzną i całego szeregu nonsensów technicznych. Wszystko to działo się w imię t. zw. faktury, z jednoczesnem całkowitem pogwałceniem malarskiej struktury farby na obrazie.

To specjalnie jaskrawe podkreślanie faktury, często nawet podnoszenie jej do wyżyn naczelnego założenia, może być wprawdzie uważane za reakcję przeciwko zupełnej niedbałości o materjał, jaka panowała w epoce impresjonizmu, cóż jednak z tego, skoro faktura ta nie wynika organicznie z technicznych uwarunkowań materjału, często zaś stoi poprostu z niemi w sprzeczności? Cóż z tego wreszcie, jeżeli będziemy nawet opierali się o jakieś indywidualne własności materjału, jeśli materjał ten już z założenia jest marny, zły i wogóle ze względu na swoje wady nie powinien być używany jako narzędzie przekazywania naszych idej plastycznych dalszym epokom.

Większość współczesnych malarzy nie posiada w najmniejszym stopniu wiedzy o materjałach technicznych i o ich właściwościach technologicznych. Ten brak wiedzy doprowadza do złego wyboru materjału, złego stosowania go, nie pozwalając jednocześnie artystom wykorzystać jaknajefektowniej właściwości tworzyw. Źródło największego zła leży w tem, że współczesny artysta rozporządza materjałem gotowym i dlatego zupełnie nie uczestniczy w przygotowaniu dla siebie tworzywa. Pozbawiony wiadomości o tem, z czego i jak powstała dana farba, grunt i t. d., nie orjentuje się dostatecznie we właściwościach technologicznych materjału, przytem skazywany jest stale na samowolę i nadużycia fabrykantów, którzy w przeciwstawieniu do mnichów średniowiecza, współpracujących z malarzem w wytwarzaniu materjału malarskiego, zupełnie nie są zainteresowani sprawami sztuki, mając na względzie jedynie kwestje finansowe. Coraz to większa ilość farb i innych materjałów pojawiająca się na rynku, brak ustalonej nomenklatury, niewykazywanie składników na etykietach — dezorjentuje malarza ostatecznie, rezultatem czego jest powolna, lecz nieubłagana zagłada większości dzieł współcześnie pracujących artystów.

W połowie wieku XIX cały szereg uczonych zapragnął przyjść z pomocą artystom. Lecz technolodzy ubiegłego stulecia rozpatrywali kwestje malarskie jedynie z punktu widzenia chemicznego. Stąd powstał szereg przesądów co do mieszania farb, np. bieli cynkowiowej z kadmem, oraz szereg niepowetowanych szkód, jak np. przez wprowadzenie gruntów olejnych. Już dziś możemy stwierdzić jakie zniszczenie w obrazach stosunkowo tak niedawno malowanych spowodował grunt olejny, do którego farba nie przyczepia się całkowicie, w następstwie zaś odskakuje od niego. Zjawisko to ma cechy czysto fizyczne. Tutaj warto przytoczyć zdanie Eibnera: „Większość nowych niemieckich i obcych prac z zakresu technologji rozpatruje zagadnienia tylko z punktu widzenia chemji. Byłoby wielkim błędem sądzić, że sama chemja może stworzyć pożądane udoskonalenia w opracowywanej technice malarstwa. Tak sądzić, to zapominać, że już 60 lat temu Pettenkofer dowiódł swoją regeneracją pobladłych obrazów olejnych, jak wielką rolę w malarstwie odgrywają zjawiska czysto fizyczne, a W. Ostwald raz jeszcze potwierdził tę tezę w swych „Listach o malarstwie".

Od połowy wieku XIX cały szereg uczonych zajmuje się sprawami technologji malarskiej: Pettenkofer, Ostwald, Thiersch, Eibner, Church, Vibert, Petruszewski, Kein, Lincke, Tauber, Rashlmann, Laurie, Winner i t. d., przyczem prace ich mają charakter nietylko teoretyczny, lecz i praktyczny. Prócz tego zaczynają i niektórzy malarze pracować nad kwestjami technologicznemi: Fernbach, Gussow, Ludwig, Merimé, Kiplik, Schmid, Donner von Richter, Doerner, Rerberg, u nas zaś Noskowski i Rutkowski. W r. 1848 powstaje w Niemczech „Towarzystwo współdziałania z technikami malarskie-

mi". We wszystkich krajach — z wyjątkiem niestety Polski — zakładają doświadczalnie techniczne.

Jednakże lwia część naszych artystów współczesnych wykazuje w dalszym ciągu minimalne zainteresowanie dla spraw technicznych. Utarło się u nas mniemanie, że artyście nie przystoi zajmować się sprawami związanemi z technologją, że studja nad materjałem przeszkadzają czystej sztuce i t. d. A wszakże wiemy, że architekt odpowiedzialny jest za zawalenie się domu, jeżeli katastrofa nastąpiła na skutek użycia kiepskich materjałów; od krawca nie przyjmiemy ubrania, do uszycia którego zużył zleżałych nici, nawet jeżeli fason dobrze jest skrojony. Ale malarz ma prawo źle wykonać obraz pod względem technicznym.

Dzisiaj stoimy wobec faktów następujących: większość obrazów Stanisławskiego jest w stanie pożałowania godnym, popękały i poczerniały najlepsze płótna Chełmońskiego i Gierymskiego, traci niemal zupełnie kolor swój Fałat.

Smutną tę litanję można ciągnąć jeszcze bardzo długo. A jednocześnie w naszych uczelniach artystycznych kwestja technologji malarskiej bądź zupełnie nie jest poruszona, bądź też omawiana jest tylko ogólnikowo, mało zaś praktycznie. W całej Polsce niema ani jednego laboratorjum, któreby zajęło się walką z falsyfikatami w dziedzinie farb na podobieństwo Instytutu badania przetworów żywnościowych. Nie mamy żadnych praw broniących artystę przed nadużyciami fabrykanta, nie mamy nawet żadnego dzieła technologicznego wydanego w języku polskim, chociażby w przekładzie.

Przekleństwem naszem są przedewszystkiem gotowe farby olejne, niewiadomo na jakim oleju ucierane. Większość fabryk uciera niektóre barwniki na oleju lnianym, niektóre — i to częściej — na oleju makowym. Nakładamy farby bez najmniejszego zrozumienia ich potrzeb i praw, kierując się jedynie abstrakcyjną koncepcją formalną. Ta koncepcja artystyczna zupełnie nie jest uwarunkowana materjałem, którym się posługujemy, i który w dodatku jest lichy. I tak najpoważniejsze wysiłki, najśmielsze i najbardziej istotne poszukiwania artystyczne skazujemy na zagładę z powodu lekceważenia doświadczeń artystów ubiegłych epok i technologów współczesnych, którzy w dobitny sposób wykazują nam nietrwałość techniki naszego malarstwa.

Koniec XVIII i cały XIX w., nie mówiąc o naszym, jest jednem wielkiem nieporozumieniem w kwestji budowania obrazu z punktu widzenia technologicznego. Prawdę mówiąc i wówczas byli artyści, którzy naprzekór modzie i ignorancji przykazań technologicznych opierali swą sztukę na solidnych podstawach, że wymienię tutaj Renoir'a, z jego podmalówkami temperowemi i wykańczaniem olejnem al prima, — Böcklina, wskrzeszającego w swych pracach zasady szkoły flamandzkiej, Friedleina — ojca współczesnej tempery i kilku innych. Większość jednak „uważa siebie za panów i nie zniża się do rzemiosła" (Volpato). Czas z tem skończyć. Słyszliśmy, że „wprawdzie artystom jest ciężko, lecz na pocieszenie mają to, że sztuka ich jest nieśmiertelna". Stwierdzamy, że nasza sztuka nie jest nieśmiertelna. Przeciwnie, może legenda o naszych obrazach przekaże zdobycze tego lub innego twórcy — o ile dokumenty drukowane na papierze z drzewa i słomy dożyją czasów sędziwych — lecz sztuka nasza zawiera w sobie wszelkie znamiona śmiertelnej choroby, zaszczepionej naszemi własnemi rękoma w momencie jej rodzenia. To co malujemy nie przetrwa wieków. Musimy zacząć budowę od podstaw, od rzemiosła, gdyż inaczej gmach wznoszony przez całe życie przytłoczy nas i będziemy na starość oglądali ruinę wszystkich naszych dążeń, wysiłków i zdobyczy. Być może, opierając pracę na racjonalnej tektonice, osłabimy narazie rozpęd twórczych poczynań, lecz przezwyciężywszy pierwsze trudności, będziemy mogli zbudować wartości, świadczące o zdobyczach kulturalnych naszego społeczeństwa.

Gdy wiek XX jest wykwitem doskonałości technicznej, jakżeż my możemy być jego wyrazem, będąc pełni abnegacji w dziedzinie własnego rzemiosła. Postaramy się być dokumentem epoki nie tylko w jego ujemnem znaczeniu, lecz jako wyraz twórczy poczynań społeczeństwa.

Mieczysław Schulz.

KRONIKA

WYSTAWY

INSTYTUT PROP. SZTUKI

Po całorocznej niemal abstynencji IPS znowu powrócił do wystaw współczesnej sztuki polskiej. Pierwszą wystawę (maj— czerwiec) poświęcono pokazom zbiorowym prac Stryjeńskiej, Jędrzejewskiego, Seydenbeutlów, Loży Malarskiej i R. Malczewskiego. Stryjeńska wystawiła 11 temper kompozycyjnych, 14 rys. kredą kolorową („Bogowie Słowiańscy") i 82 szkice akwarelowe kostjumów do baletów „Harnasie" i „Korowaj" oraz do misterjum wielkanocnego „Pascha". Pod względem plastycznym nic nowego dzieła te nie wniosły. Al. Jędrzejewski wystąpił z brawurowo kolorystycznie potraktowanemi pejzażami kompozycyjnemi (14 obr.) przeważnie z motywów Wołynia. Kolekcja prac E. i M. Seydenbeutlów (25 obr. ol., pejzaże, portrety, kompozycje) wykazała dalszy rozwój artystów w kierunku opanowania konstrukcji obrazu w barwie i pewnego stale wzrastającego liryzmu w ujmowaniu treści. Loża Malarska nie była w komplecie. Linke dal 29 prac; 27 rysunków kolorowanych techniką mieszaną na tematy dotyczące krzywd i paradoksów ustrojów społecznych oraz 2 obr. olejne. Linke wyróżnia się zdecydowaną n e g a c j ą plamkowego „k o l o r y s t y c z n e g o" traktowania treści obrazu, buduje formę linearnie, uzależniając od niej zadania koloru. W tym kierunku wykazał rezultaty wysokowartościowe. Oprócz niego wystawili: protektor Loży, prof. T. Pruszkowski 2 studja ol.; Ant. Kudła 6 gwaszów rozwiązanych w kolorze (dość jaskrawo); Kaz. Zielenkie-



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Fot. E. Koch.
Aleksander Jędrzejewski. Zamek Lubarta (ol).

DONIOSŁA DLA SZTUKI POLSKIEJ DECYZJA

20 czerwca Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego udzielił ostatecznej aprobaty projektowi Stołecznego Komitetu budowy pomnika Marszałka. Komitet uchwalił:

„W myśl treści referatu gen. Wieniawy-Długoszowskiego, wygłoszonego na plenarnem posiedzeniu Naczelnego Komitetu pod przewodnictwem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej w dn. 6 czerwca 1935 r. zostało przesądzone, iż Pomnik Marszałka w Warszawie swemi rozmiarami, pomysłem, wartością jako dzieło sztuki, przy solidarnej pracy rzeźbiarzy, architektów i urbanistów, stać się ma potężnym symbolem skoncentrowanych w nim wielkości, t. j. wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej Stolicy.

„Za pomnik taki Komitet uznał:

Wybudowanie w dzielnicy, w której Marszałek od dnia 11 listopada 1918 roku do dnia swego zgonu żył i pracował — a więc w dzielnicy Belwederu, Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych i Ministerstwa Spraw Wojskowych, na zwiększonym przez część Szpitala Ujazdowskiego placu na rozdrożu — pomnika ku czci Marszałka. Pomnik ten, po usunięciu gmachów szpitalnych, za tło swoje mieć będzie, przywrócony w przyszłości do swego dawnego wyglądu zamek książąt Mazowieckich z XII wieku, najstarszą budowlę Warszawy — oraz roztaczającą się za nim wspaniałą i szczęśliwie dotąd niezabudowaną perspektywę kanału Piaseczyńskiego, Wisły i lasów wawerskich. Zamek po rekonstrukcji może być przeznaczony na Muzeum. Plac „na Rozdrożu" winien być odpowiednio powiększony.



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Fot. E. Koch.
Aleksander Jędrzejewski. Deski (ol.).

„Wybudowanie nowej wielkiej arterji pod nazwą Alei Józefa Piłsudskiego, łączącej wspomnianą dzielnicę z nową Warszawą, której zabudowanie stanowić będzie epokę Józefa Piłsudskiego w architekturze Warszawy. Aleja ta od pomnika ku czci Marszałka przecinać będzie ulicę Marszałkowską, Polną, tereny wyścigowe i pole Mokotowskie aż do Świątyni Opatrzności i dalej Aleją Żwirki i Wigury; kierunek tej Alei jest identyczny z linją defilad wojskowych, a w szczególności ostatniej defilady pośmiertnej. Aleja ta służyć będzie i nadal, jako teren defilad wojskowych; zaś szaniec, na którym stała armata z trumną, znajdujący się przy tej Alei utrwalony zostanie jako wielka pamiątka narodowa. Obok Alei pozostaną odpowiednie co do wielkości wielkie tereny częściowo przeznaczone na rewje oraz trybuny. Na tej Alei stanąć mógłby Łuk Triumfalny w pobliżu przecięcia z arterją N — S. Aleja winna być odpowiednio architektonicznie ukształtowana.

Należyte powiązanie dzielnicy Marszałka z drogą Królewską, nawiązując w ten sposób do wielkich wspomnień o Sobieskim — tworzy trzeci element całokształtu pomnika o wielkiej wartości urbanistycznej".

•

Tak więc stanęliśmy wobec faktu, którego wagę dla dalszego rozwoju naszej plastyki trudno jest dziś poprostu przewidzieć. Powstaje wreszcie ów dawno oczekiwany przez polską plastykę olbrzymi „obstalunek społeczny": naród żąda od artystów dzieła, które „stać się ma symbolem skoncentrowanych w nim wielkości, t. j. wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej stolicy", żąda aby w formach, linjach i barwach znalazł wyraz duch Tego, pod którego przewodem kształtował się byt i potęga naszego organizmu państwowego.

Spraw sztuki nie wiązano dotychczas z potrzebami państwa. Były sprawy politycznie i gospodarczo pilniejsze. I pozostały prawdopodobnie takiemi nadal. Lecz przemówiło poczucie du-

wicz 10 dużych obrazów (surowych w traktowaniu i fakturze) i kilka pełnych poezji studjów rysunkowych; J. Pietkiewiczowa 5 obrazów (akwarela, gwasz, tusz i tempera), jak zwykle ciekawych kompozycyjnie i fakturowo, oraz Br. Gniazdowski 6 obrazów olejnych, szeroko choć dość surowo malowanych, przepojonych dziwnem uczuciem melancholji. Wystawienie przez IPS kolekcji obrazów p. n. „Czarny Śląsk" R. Malczewskiego należy uważać za nieporozumienie. Wyjątkowa nieudolność techniczna stawia je poza nawiasem prac na poziomie wystawowym. Wystawić można było raczej kilka akwarel tego artysty, zawieszonych skromnie w kątku sali.

Następna wystawa (w poł. czerwca) objęła twórczość dwuch nieżyjących artystów — Mierzejewskiego i Gottlieba, oraz indywidualną wystawę T. Czyżewskiego. Wystawa prac Jacka Mierzejewskiego, zorganizowana z inicjatywy Bloku Z.A.P., była najkompletniejszą jaką widziała Warszawa. Dało to możność ujęcia całokształtu niezmiernie interesującej twórczości tego przedwcześnie zmarłego artysty. Katalog jego prac liczy 77 pozycyj (rysunki ołówkiem, obrazy olejne, akwar. i tempery) ułożonych chronologicznie i zaopatrzonych wstępem E. Kokoszki. Drugą



Aleksander Jędrzejewski.
Dworek pod topolami (ol.).



Fot. Cz. Olszewski.
E. i M. Seydenbeutlowie.
„Motyw z Krakowa" (ol.).

my i godności narodowej — i sprawa godnego przekazania wielkości ducha Marszałka w kamieniu, bronzie i barwie — staje się oto najważniejszą i sztukę wzywa się do apelu społecznego

Chwila ta wisiała w powietrzu. Od lat już wśród artystów dojrzewała antypatja do produkcji „wystawowej", kiełkowały myśli o sztuce dla wielkich mas, dla społeczeństwa, o monumentach, malowidłach ściennych, o szlachetnych materjałach. Na prawo i lewo, w warunkach niemal chałupniczych (bo nie posiadamy odnośnej państwowej instytucji badawczej), prowadzono na własną rękę badania i próby technik monumentalnych, ręka rzeźbiarza wyciągała się po kamień, malarza do tynku i tempery, a wraz z tem forma impresyjna, wykonywana dla bęcwałów rentjerskiego mieszczaństwa, w samem swem rdzeniu przeżywała głębokie istotne przekształcenia. Któż zliczy ofiary, jakie, pozbawieni środków, obstalunków (t. zn. potrzebnych zadań konkretnych), ponosili artyści w tej pracy, prowadzonej w narastającem przekonaniu, że wreszcie wielka Polska zażąda wielkiej sztuki monumentalnej.

Lecz wielkie dzieła powstać mogą tylko w atmosferze wielkiej pracy i wielkiego entuzjazmu. Wielkie dzieła — to wynik

pointą wystawy był pokaz pośmiertny prac Leona Gottlieba. (pod protektoratem min. spr. wojsk. gen. Z. Kasprzyckiego). 134 obrazy (ol. na płótnie i papierze (!), ol. na drzewie, akwarele) i 55 rysunków węglem, kredką, ołówkiem (podkolor.) i akwafort. Trzy etapy rozwojowe artysty (przed wojną, okres legjonowy, powojenny) dobrze zostały naświetlone przez dzieła wystawione. Katalog prac jego, opracowany wzorowo, poprzedzony jest słowem wstępnem J. Kadena - Bandrowskiego i wstępem krytycznym M. Wallisa. Typ opracowania katalogów tych dwuch wystaw jak i kulturalne rozmieszczenie eksponatów należy uznać za wielką zasługę nowego dyrektora IPS-u dr. J. Starzyńskiego. Zbiorowa wystawa ostatniego (trzyletniego?) okresu pracy Tytusa Czyżewskiego zawierała przeważnie znane już z wystaw poprzednich jego dzieła (28 obrazów olejn., 8 akwarel z rys. piórk. i 2 rysunki ołówk. i sanguiną). Ani w ujęciu formalnem, ani w strukturze barwnej, ani w technice (może bardziej jeszcze stłamszonej) wystawa ta nie wykazała nowych wartości.



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki.
E. i M. Seydenbeutlowie.

Fot. Cz. Olszewski.
„Kwiaciarki" (ol.)



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Fot. Cz. Olszewski.
E. i M. Seydenbeutlowie. Portret p. M. Ż. (ol.).

skoncentrowania napięć woli zbiorowej, zespolenia wysiłków w jednym kierunku, które wykonawców uskrzydla, jest dla nich busolą i sprawdzianem.

Takiej atmosfery nie było. I stworzyć ją jest pierwszym obowiązkiem Komitetu Naczelnego. Należy rzucić setki konkretnych zamówień, dać pracę konkretną artystom. Tyle ścian i placów nudnych „funkcjonalnie" czeka na wymowę barwy i reljefu. Wszystkie dziedziny życia Polski odrodzonej — jej praca, oświata, sport, wojsko, przemysł, morze, nauka i t. d., które są przecież faktem realnym, płodem woli Tego, którego właśnie uczcić mamy — oto tematy, jakie w technikach monumentalnych winny być obrazowane na naszych ulicach, placach, ścianach, wnętrzach gmachów publicznych.

Zatrudnienie artystów przy pracach konkretnych ukaże nam zasięg żywego materjału twórczego, jaki posiadamy i jakim powinniśmy rozrządzić, a którego dzisiaj nie znamy! Rozwiną się na tem tle fachowe dyskusje, powstanie szlachetna rywali-

ZACHĘTA SZT. PIĘKNYCH.

T.Z.S.P. wystąpiło z jubileuszową wystawą czterdziestopięciolecia pracy artystycznej prof. Józefa Mehoffera. Ma ona trwać przez 3 miesiące: czerwiec, lipiec i sierpień. Jest to wystawa imponująca rozmiarami. Zajmuje wszystkie sale Zachęty, włącznie z t. zw. salą Matejkowską. W sali tej pozostawiono jedynie ścianę tylną z przylegającemi bokami, na których znajdują się dzieła Matejki, którego uczniem zawsze się mienił Mehoffer. Wystawa obejmuje 587 eksponatów, w tem 98 kartonów dekoracyjnych, przeważnie akwarelowych (m. in. olbrzymie kartony do witrażów katedry w Fryburgu szwajcarskim), 275 obrazów (ol. i akw.) i rysunków portretowych (przeważnie wyk. węglem), 168 studjów rysunkowych, szkiców kompozycyjnych i graficznych (akw., węgiel, ołów., rys. piórem), 21 litografij i 25 akwafort. Wstęp do wzorowo opracowanego przez samego jubilata i dr. M. Tretera katalogu napisał dr. Wł. Kozicki. Ponadto katalog zawiera 24 reprodukcyj. Wystawa odbyła się pod protektoratem ministra w. r. i o. p. dr. W. Jędrzejewicza przy czynnym współudziale prezydenta m. Warszawy St. Starzyńskiego i wiceprezydenta J. Pohoskiego.



Fot. Cz. Olszewski.
E. i M. Seydenbeutlowie.
„Motyw z Krakowa" (ol.).



Fot. E. Koch.
Z Wystawy w Inst. Prop. Sztuki.
Kazimierz Zielenkiewicz.
„Muzyka" (techn. mieszana).

zacja, prześciganie się, pouczające wypróbowywanie nareszcie szerokiego oddechu twórczego w walce o formę pełną treści i mocy z oporem szlachetnego materjału, powstaną nowe nazwiska artystów. I prace te, wykonywane dla społeczeństwa, winny być publicznie omawiane, reprodukowane, a pod przewodem Komitetu Naczelnego sublimowane zadania i te imponderabilia, ta wartość duchowa, której wyjawienie będzie moralną podniętą i najwyższym sensem tej pracy. Niech to kosztuje miljon, niech dwa, ale tą tylko drogą stworzyć można szkołę hartu i rzetelności pracy artystycznej, jedynie umożliwiającej realizację celu najwyższego — pomnika Marszałka Piłsudskiego.

Jak dziś — zbyt wielka odległość dzieli drobne prywatno-indywidualne „przygody pracowniane" „wystawowych" obrazów i rzeźbek — od zadań plastycznych na skalę godności Państwa. Zatrudnienie artystów w szeregu konkretnych określonych zadań monumentalnych w materjale da w wyniku to niveau, od którego może już jeden krok dzielić będzie od tej formy, od tego jej plastycznego ujęcia, jakiego powinniśmy i jakiego czekamy w pomniku Marszałka. Jeden lub kilka konkursów mogą dać najwyżej szereg pomysłów, lecz same przez się formy monumentalnej nie stworzą. Ta powstać może jedynie przez określoną tematowo pracę w materjale. Tylko ręka w niej zaprawiona a powodowana duchem ogólnego entuzjazmu zadaniu temu podoła.

Zresztą, już pierwsze konkursy na ogólną koncepcję zabudowy placu na b. terenach Łobzowianki, wnętrz zamku Ujazdowskiego, fragmentów przyszłej olbrzymiej arterji Marszałka Piłsudskiego — nastręczą ogromną ilość plastycznych zadań konkretnych — których niezwłoczne uruchomienie niewątpliwie też przyczynić się może do stworzenia tej atmosfery współpracy i wytężenia sił twórczych, której uwieńczeniem stanie się pomnik Marszałka Piłsudskiego.

Wielkie dzieło może spełnić Komitet Naczelny Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego, jeżeli tylko wykonanie swego zadania oprze na kontakcie z żywą, skoordynowaną realną pracą konkretnie zatrudnionych artystów, a nie tylko na drukowanych warunkach i programach jedno lub nawet kilkorazowych konkursów.

Stanisław Woźnicki.

KRAKÓW

Od dn. 21 czerwca otwarta została nowa placówka artystyczna i naukowa — Gabinet Rycin Polskiej Akademji Umiejętności (ul. Straszewskiego, 27). Gabinet zawiera ok. 40000 rycin. Z Gabinetem połączone są wystawy rycin,



Z Wystawy w Inst. Prop. Sztuki. Fot. E. Koch.
Bronisław Gniazdowski. „Pasterze" (ol.).



Z Wystawy w Inst. Prop. Sztuki. Fot. E. Koch.
Antoni Kudła. „Konie przy studni" (gwasz).

z których obecnie otwarta obejmuje grafikę angielską, m. in. mezzotinty Younga, Dean'a, miedzioryty Fr. Bartolozziego, sztychy Hogartha, Wallet'a i in. Kierownikiem gabinetu jest prof. J. Pagaczewski, konserwatorem — docent A. Bochnak.



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Fot. E. Koch.
Bronisław Linke. „Miasto" (techn. mieszana).

PRACE SZKOŁY RZEMIOSŁ ARTYSTYCZNYCH W WILNIE

Szkoła Rzemiosł Artystycznych T-wa Plastyków w Wilnie prowadzona pod dyrekcją K. Kwiatkowskiego, dostarcza Wilnu corocznie kilku wykwalifikowanych pracowników z działu malarstwa ściennego. Tak się tworzą kadry młodych i wyrobionych malarzy w Wilnie, przygotowanych dobrze i obeznanych z technikami ściennej dekoracji. Zasób ten młodych sił roboczych umożliwia w Wilnie wykonywanie trudniejszych zadań malarskich. Zaangażowani do prac w nowym pałacu Biskupim pod kierunkiem instruktora tejże szkoły, L. Torwirta, wywiązali się świetnie, stosując nową technikę opartą na spoiwie skomponowanym przez kierownictwo szkoły. Właściwością tego spoiwa jest jego niezwykła trwałość, oparta na rogowaceniu wiążących środków. Farba zaprawiona niem, nie będąc olejną, nie jest jednak zmywalna, nie łuszczy się, nadto daje tak poszukiwany miał o lekkim połysku, oraz zewnętrzny wyraz fakturalny przypominający sukno. Stosowana do wyprawy gipsowej kryje równo i pewnie. Kalkuluje się zaś znacznie taniej od olejnej, i mając jej zalety zachowuje jednocześnie transpirację ściany. Techniką tą wykonano przez uczni tejże szkoły polichromję w kościele w Bieniakoniach oraz obecnie Kaplicę Księży Karmelitów przy klasztorze Ostrobramskim. Celowe

Z ŻYCIA ORGANIZACYJ

BLOK ZAW. ART. PLASTYK.

Dnia 11 czerwca odbyło się Walne Zgromadzenie członków Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Na przewodniczącego powołano prof. Z. Kamińskiego. Przed przystąpieniem do obrad objętych porządkiem dziennym, zebrani uczestnicząc w żałobie narodowej uczcili pamięć Marszałka Piłsudskiego minutą ciszy.

Po odczytaniu i przyjęciu protokułu zebrania poprzedniego prezes Bloku, E. Kokoszko, odczytał w imieniu Zarządu obszerne sprawozdanie za roczny okres działalności Stowarzyszenia. Po wysłuchaniu



Fot. E. Koch.
Bronisław Linke.
„Podanie" (techn. mieszana).



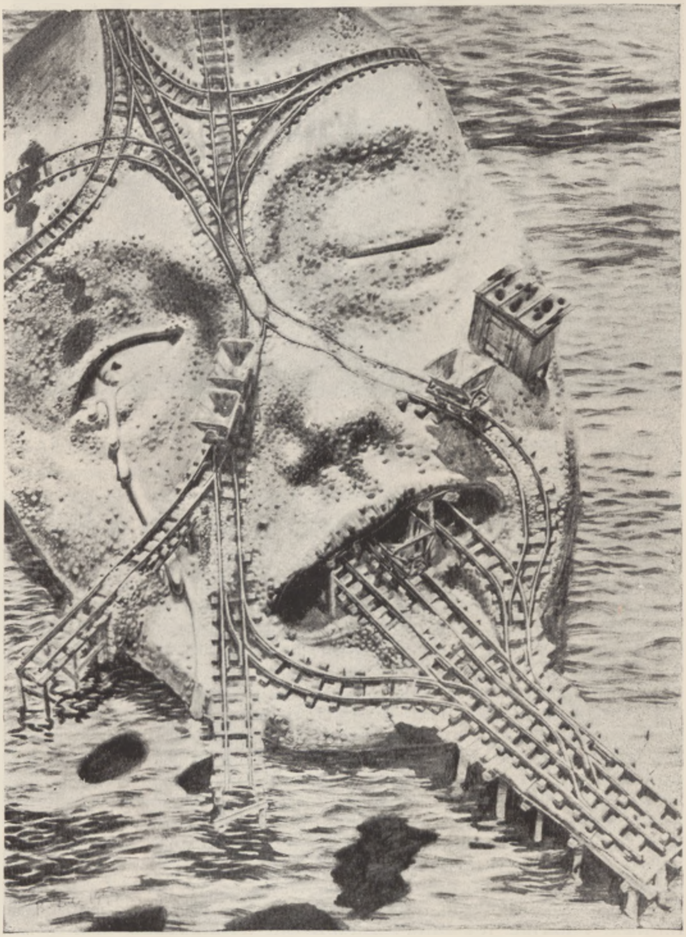
Fot. E. Koch.
Bronisław Linke.
„Dziewczynka z kotkiem" (ol.)

wychowanie adeptów Szkoły Rzemiosł umożliwia im łatwe znalezienie pracy, czy to u majstrów malarskich w charakterze czeladników, czy to w dekoratorniach teatralnych. Niektórzy pracują samodzielnie, a inni znowu są instruktorami w szkołach podobnego typu.

Szkoła Plastyk. przebywa ciężką drogę swej egzystencji, utrudnianą wszelkiemi sposobami dążącemi do jej unieruchomienia.

Trzeba więc podkreślić niezwykłe wysiłki ze strony Zarządu T-wa Plastyków, jak i trudy dyrekcji, którzy pomimo tych przeszkód stale pracują dla podniesienia poziomu Szkoły i jej istnienia. Warunki finansowe Szkoły są wprost rozpaczliwe. Opłata nauczycieli w tej szkole wynosi 1 zł. za godzinę! Jest to więc praca ofiarna, i tylko wiara w celowość swych zamierzeń może jeszcze skłaniać personel nauczycielski do nauczania w niej. Wiara, naprawdę godna tylko prawdziwych artystów.

Szkoła istnieje już 15 lat. O wynikach jej mogą sądzić tylko Ci, którzy się z nią stykają i którzy się znają na rzeczy dość rzadkiej, bo na technice ściennej. Nic też dziwnego, że w sfe-



Z Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Fot. E. Koch.
Bronisław Linke. „Wyspa" (tech. mieszana).

niu sprawozdania i wniosków Komisji Rewizyjnej, Walne Zgromadzenie sprawozdanie akceptowało. Na następującą kadencję Walne Zebranie jednogłośnie wybrało Zarząd w składzie poprzednim. Uzupełniające wybory do Rady wprowadziły do tej ostatniej również jednogłośnie pp. prof. Z. Kamińskiego i Franciszka Strynkiewicza. Następnie przedłużono na dalszy rok kadencję Komisji Rewizyjnej i wybrano Sąd Koleżeński. Protokół zebrania prowadził T. Cieślewski (syn).

W czasopiśmie Beaux-Arts z dn. 21.VI. 35 r. umieszczone zostało zdjęcie z Wystawy Bloku Z. A. P. w Łodzi.

ZW. ZAWOD. ART. RZEŹB.

W dniu 29.V odbyło się Walne Doroczne Zgromadzenie „Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy". Na miejsce Zarządu ustępującego w drodze wyborów weszli: Franciszek Strynkiewicz prezes, Z. Otto wiceprezes, Ludwika Nitschowa skarbnik, Elwira Zachert-Mazurczykowa sekretarz, Kazimierz Pietkiewicz członek Zarządu. Na zastępców wy-



Achille Funi „Gry atletyczne" (fresk). Triennale, Medjolan.

rach, od których pomoc mogła by nadejść, oddźwięku nie mają te rzeczy, jak wogóle niema echa Sztuka w Wilnie. Wystarczają widocznie w tej dziedzinie gotowe wzorki niemieckie. *H.*

V A R I A

We Włoszech już od lat kilku prowadzi się wytężona akcja sprzęgnięcia zadań praktycznych sztuki z potrzebami państwa. Zostały rzucone nowe hasła ideowe, mające w swem rdzeniu ideę rosnącej potęgi państwa italskiego i zdobywanego w wielkim wysiłku zbiorowym jego nowego oblicza kulturalnego i gospodarczego. Rząd faszystowski oddał malarzom ogromne połacie ścian do malarstwa ściennego w sanatorjach, szpitalach, dworcach kolejowych, pawilonach wystawowych, szkołach, gmachach municypalnych i państwowych, rzeźbiarzom — stadjony, aleje, place, ściany gmachów monumentalnych. Specjalne rozporządzenie pozwalało zatwierdzić do budowy tylko takie projekty, które uwzględniały malarstwo i rzeźbę na sumę w wys. conajmniej 2% od kosztów budowli.

Zrazu akcja ta spotkała się z nieufnością artystów i krytyków poza granicami Italji. Dzisiaj jednak jesteśmy świadkami coraz bardziej rosnącego zainteresowania, coraz szerzej rozchodzących się w Europie głosów, że w plastyce włoskiej „coś się dzieje". Ostatnia wielka wystawa w Rzymie, Quadriennale (na której, mówiąc nawiasem, rozdzielono już nagrody: pierwsze nagrody otrzymali z zakresu malarstwa Gino Severini, z zakresu rzeźby Marino Marini), spowodowała nową falę zainteresowania krytyki artystycznej, zwłaszcza w perjodykach francuskich. M. Gauthier w paryskim miesięczniku „Art et Decoration" stwierdza nową cechę charakteryzującą dzisiejsze malarstwo włoskie, a jest nią rys monumentalności, wyraźnie akcentujący oblicze tej sztuki. Widzi on we Włoszech dzisiejszych nie tylko odrodzenie malarstwa ściennego, ale również wysiłek konstrukcyjny w całej sztuce, nawet w obrazie sztalugowym. Tłumaczy to m. in. egzaltacją uczuć narodowych i śmiałemi eksperymentami Mussoliniego, jakie obudziły z pewnością energje drzemiące w pracowniach artystów.

brano: pp. Józefa Belowa, Bazylego Woytowicza i Mieczysława Lubelskiego.

Delegatami do Rady zostali wybrani: od Walnego Zgromadzenia — Zofja Trzcińska - Kamińska i Stanisław Ostrowski; od Zarządu — Franciszek Strynkiewicz i Bazyli Woytowicz.

SPÓŁDZ. ARTYST. „ŁAD".

Dn. 4 czerwca rozstrzygnięto 2 konkursy: Konkurs dla członków „Ładu" na Salon i konkurs dla członków Związku Studentów Wydziału Architektury i studentów pracowni arch. wnętrz w Akademji Sztuk Pięknych na pokój mieszkalny. W wyniku I konkursu przyznano dwie równorzędne nagrody I-e pracom Nr. 1 (Marjan Sigmund) i Nr. 26 (Czesław Knothe), trzy równorzędne nagrody II-ie pracom Nr. 2 (Roman Szneider), Nr. 5 (K. Dydyńska i J. Grzędzielska) i Nr. 29 (J. Kajzer). Z drugiego konkursu nagrody otrzymali: I-ą— M. Sawicka (praca Nr. 36), II-ą — O. Szlekys



Silvano Taiuti „Wykład o architekturze". Triennale, Medjolan.

(Nr. 32) i cztery równorzędne nagrody III-ie: T. Banach (Nr. 10), S. Kucharski (Nr. 11), Boruciński i Sołtan (Nr. 23), Sowicki (Nr. 29). Osoby te zostały zaproszone na członków Sp. „Ład".

W wyst. mieszkaniowej na Kole Sp. „Ład" wystawiła 2 wnętrza mieszkalne jednoizbowe wg projektów K. Dydyńskiej z J. Grzędzielską i Czesława Knothe. — Na Wystawie Sztuki Polskiej w Berlinie rząd pruski zakupił kilim projektu M. Nowaczyńskiej - Sigmundowej.

Na dorocznem zebraniu członków „Ładu" z dn. 8.VI została wybrana nowa Rada Nadzorcza na okres 3-letni w składzie następującym: prezes prof. W. Jastrzębowski, członkowie Rady — prof. J. Czajkowski, H. Karpińska, J. Kotarbińska i A. Plutyński. Rada Nadzorcza mianowała na okres 3-letni Zarząd w następującym składzie: dyrektor—M. Sigmund (ponownie), członkowie Zarządu — T. Banach i W. Sakowska-Wanke.



Gino Severini. „Anioł Stróż".



Giorgio de Chirico „Kultura italska" (fresk). W środku kompozycji — mozaika Gino Severini. Triennale, Medjolan.

Łącznie z tem rozstrząsa się zagadnienie, czy istnieje jakieś normatywne prawo, stwierdzające, że stopień wielkości sztuki odpowiada zawsze wielkości autorytetu państwa. Gauthier na korzyść „liberalnego" Zachodu znalazł dwa dodatnie przykłady: Delacroix pod rządami króla-mieszczanina potrafił być wielkim dekoratorem, a Pavis de Chavannes nie mógł się skarżyć na demokratyczną republikę. Pozostawmy ów spór czasowi.

Na czoło obecnego malarstwa włoskiego wybijają się nazwiska Compigli, A. Funi, G. de Chirico, Grasiani, Tozzi, Rizzo, Carra, Siron, Cagli, Montanari, Severini i in.

Załączone ilustracje wskazują na kierunek woli konstrukcji i stronę geometryczną obrazów współczesnych włoskich malarzy.

GERMAIN BAZIN PROTESTUJE.

Germain Bazin ogłasza znamienny protest w „L'amour de l'art" (IV—1935 r.):

„Od trzydziestu lat — malarz, ten uciekinier w świat ezoteryzmu, wymaga od nas, żebyśmy się sami zniweczyli i zidentyfikowali się z jego własnemi zamierzeniami. Dlatego to sztuka tych ostatnich trzydziestu lat nie może być zrozumiana bez egzegezy; aby pojąć Matissa, trzeba żebym sobie wytłomaczył „przypadek Matissa" (le cas Matisse); aby przyłączyć się do Picassa, muszę na własny rachunek rozwiązać przypadek Picassa; aby zrozumieć Chirico, trzeba żebym utożsamił się z przypadkiem Chirico. We mnie wszystkie te przypadki stały się wkońcu prawdziwem „casus belli"! Czas już, aby malarz odbudował nam świat istnień i rzeczy w stanie pewnego rodzaju dziewiczości, dając całkowitą swobodę, w której każdy z nas znalazłby nie tylko coś swojego ale przedewszystkiem NASZEGO, tak jak to znajdujemy jeszcze u Rubensa czy Poussina".

Redaktor: Stanisław Woźnicki. Za grupę Wydawniczą Bloku Z. A. P.: Eugenjusz Arct.
Druk L. Bogusławskiego i Ski, Warszawa. Kierownictwo techniczne: Hieronim Nowakowski.